

ルドルフ・ディットリヒの日本音楽研究 — 明治 20~30 年代の西洋人による日本音楽理解 —

釘宮 貴子

キーワード 西洋音楽受容 異文化理解 和声

はじめに

1888 年(明治 21)にオーストリアから東京音楽学校に招聘された 4 人目の外国人音楽教師ルドルフ・ディットリヒ (Rudolf Dittrich 1861-1919) は、ウィーン音楽院でヴァイオリンとオルガンの専門教育を受けた演奏家であった。¹

明治政府による国家的な西洋音楽移入は 1879 年(明治 12)の音楽取調掛設置に始まる。音楽取調掛は後の東京音楽学校、現在の東京芸術大学である。音楽取調掛設置に至る経緯と伊澤修二 (1851-1917) の功績について、また音楽取調掛の事業内容やルドルフ・ディットリヒが赴任する以前のお雇い外国人音楽教師については詳細な先行研究がある。² ディットリヒの経歴、招聘に至る経緯、日本での演奏・教育活動については『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第一巻』や、遠藤宏、山本宏による先行研究があるが³、ここではディットリヒが日本の音楽について研究していたことは詳しく述べられていない。大角欣矢の論考にはディットリヒが日本の唱歌や箏曲・俗曲の旋律に和声を付けたことが挙げられ⁴、「日本旋律による唱歌については、和声付けは一部の曲にとどまって」おり、ディットリヒの「和洋折衷風の楽曲」は肯定的には受け入れられなかったと述べられている。ただ、ディットリヒの和声付けが彼自身の日本音楽研究に基づいているという事実には触れられていない。日本の伝統的な音楽は和声を持っていなかった。ディットリヒがそれまで旋律だけであった日本の唱歌に和声を付けたことは日本の西洋音楽受容史において重要である。本論文ではディットリヒの研究論文「日本音楽理解のために」(1985)⁵を、同時代の日本研究家バジル・ホール・チェンバレン (Basil Hall Chamberlain 1850-1935) とラフカディオ・ハーン (Lafcadio Patrick Hearn 1850-1904) の日本音楽に対する理解の相違と照らし合わせ、ディットリヒがいかなる視座に立っていたのかを明らかにする。そして日本音楽研究の成果としてディットリヒが行った和声付けはどのような特徴を持ち、またそれはどのように発展したのかを考察する。オーストリアに帰国後に出版した『日本楽譜 I、II』(1894、1895)⁶は、彼の

日本音楽研究とそれに基づく和声付けの集大成といえる。それらは日本の情緒を失うことなく日本旋律に西洋の和声を纏わせたものと考えられるが、彼の編曲が 20 世紀初頭の西洋の音楽作品にも影響を及ぼしていたことは興味深い。

1. ディットリヒの日本音楽理解

「日本音楽理解のために」は帰国前に日本アジア協会⁷で発表されたもので、西洋の音楽家による日本音楽研究としては最も初期のものと考えられる。ディットリヒが日本音楽研究を開始したのは、文部省が発刊した日本初の音楽教科書『小学唱歌集 全三編』（1881-1884）への和声付けを依頼されたことによる。日本の伝統的音楽は所謂西洋的な和声は持っていなかったが、音楽取調掛・東京音楽学校では音楽の近代化のためには和声が不可欠であると考えられていた。当時は和声に精通した日本人がまだいなかったため、文部省はそれまで旋律だけであった『小学唱歌集』の和声付けをディットリヒに依頼した。彼はすでに東京音楽学校で演奏家・音楽教師として日本音楽の演奏や日本音楽の編曲に関わっていた。明治 26 年 4 月 19 日に行われた東京音楽学校学友会演奏会では日本人による楽曲がディットリヒ編曲によるヴァイオリンと箏の合奏により演奏されているが、ディットリヒは箏を西洋のハープのように調弦させていた。⁸ また、ディットリヒは日本の俗曲を編曲して箏・ヴァイオリン・ピアノで演奏するなど、日本音楽に西洋楽器を通して触れ、実際に自身の和洋折衷的な編曲を披露する機会を有していた。このような経験は日本旋律の和声付けに直接活かされたに違いない。彼は演奏家・音楽教師としての活動とともに『小学唱歌集』の和声付けにも従事することになったのだが、その成果である『小学唱歌集用オルガン・ピアノ楽譜』は 1899 年に発刊されている。緒言で東京音楽学校長心得渡邊龍聖は和声の必要性和この曲集の重要性について次のように述べている。

抑々複音ノ唱歌タルヤ、和聲ノ美アリテ人心ニ感動ヲ與フル事甚ダ大ナリ、サレバ、今ヤ楽海ノ潮勢ヲ見ルニ複音ノ漲流ハ高ク岸ヲ打テ来リ、滔々將サニ世ニ普ネカラントス、斯ル時ニ當リテ、豈ニ其需要ヲ満タシ練習ニ資スルノ書無クシテ可ナランヤ

日本音楽の演奏と編曲に関わっていたディットリヒをもってしても『小学唱歌集』の中に含まれる数曲の日本的な旋律に和声を付けることは容易ではなか

った。ディットリヒは「克服不可能に見える困難に突き当たった」と述べている (Dittrich, 376)。彼は日本の旋律に和声を付けるために日本音楽の研究に着手したが、その目的は「日本の音楽が他の民族音楽と何らかの接点がないか調べることであり、さらには日本の音楽と我々の音楽を比較するとき私の中に浮かんできた主観的、理論的、実践的、美学的見解を述べることであり、そして日本のメロディーを編曲する際のわずかばかりの経験を伝えること」であると述べている (377)。つまり、ディットリヒの日本音楽研究は、他の民族音楽との比較、西洋音楽との比較から日本音楽を論じ、日本の旋律を編曲することが目的であった。まだ民族音楽学が存在していなかった時代にあつては、ディットリヒも非西洋音楽の独自の音楽体系を正面から捉える方法論は持ちえなかったと考えられる。

日本人による日本音楽研究としてディットリヒは伊澤修二と上原六四郎 (1848-1913) の論考を挙げており、西洋人による日本音楽研究としてミュラー (Benjamin Karl Leopold Müller 1824-1893)、ピゴット (Francis Taylor, Piggott 1852-1925)、ツェドヴィッツ (Moriz Kurt von Zedtwitz 1851-1896)、ノット (Cargill Gilston Knott 1856-1922) の研究を主に参考しているが⁹、彼はそれらの研究に批判的考察を加えている。伊澤が日本の律旋と呂旋を西洋の短調と長調と同一と見なしたこと、そしてまた上原が都節と田舎節を区別したことについて彼は異議を唱えているが、彼の批判は日本の音階が基本的に5音であることに起因している。西洋の音階は半音と全音の音程による7つの音から成り立っており、長調・短調によってその配列も決まっているが、5音音階は2音欠けているために、それらの音をどう配列するかによってディットリヒの耳にはいくつかの音階ヴァリエーションが聴こえてしまうのである。それはまた、彼が常に7音音階で日本音楽を理解しようとしていたことの証左ともいえる。またピゴットが、日本人が用いる音程の中に西洋にはないものがあると述べていることに対しては、「西洋音楽は日本人のあらゆる音程を持って」いるのだと、西洋音楽の絶対優位性を主張している (390)。

ディットリヒは7音音階である古代ギリシャの音階や中世教会旋法とアジアの民族音楽システムの比較を行っている。後者について「多くの未開の種族は5~6の音しか持っていない」と述べた上で、フィンランド音階やエスキモー、ハンガリー、シベリア、カムチャッカなどの音階を例として挙げている (379)。彼にとって非西洋音楽は異文化であった。ディットリヒの視点は、7音による西洋の音階を基準にし、それに比べて非西洋の民族音楽システムが、音の数、音階の隣接する音と音の音程関係においてどのように違うのかというものである。彼は7音に満たない音階は音が「欠けている (fehlen)」、西洋の長音階ある

いは短音階の音程関係にはない音階は特殊であるという概念を捨てることはなかった。

彼の日本音楽についての記述の中で、とりわけ重要なのは日本音楽における和声の存在についてである。箏、三味線では、4度、5度、時には2度の音程にある2つの音が一緒に打ち鳴らされることがあるが、それは強く鳴らすこと（アクセント）への欲求であり、和声ではないと彼は考えている(388)。また箏の合奏では、上声の箏は同じパッセージをオクターブ上あるいは変奏形で弾くため2つの音が同時に鳴っているが、これはポリフォニー（多声音楽）的であり和音は形成されていない、したがって日本の音楽は和声を持っていないとディットリヒは主張している。さらに彼は西洋音楽が単声から多声、そして和声へと発展したことに照らし合わせ、日本音楽の発展段階をようやく多声の兆しが見える程度と位置づけている(389)。

2. 相反する二方向の日本音楽理解

平川祐弘は「日本理解とは何であったのか ―チェンバレンとハーンの破れた友情」において、二人の日本受容の深淺の差を解き明かし、チェンバレンは日本を頭で理解し、ハーンは日本を心で捉えようとしたと述べている。¹⁰ チェンバレンは1873年（明治6）から1911年（明治44）までの38年間日本に滞在した日本研究家である。一方ハーンの来日は1890年（明治23）であった。チェンバレンとハーンの日本音楽理解は全く異なっていた。チェンバレンは西洋音楽を優位に置き、ハーンは日本の音楽、特にわらべ歌に興味を持った。チェンバレンはワーグナーの音楽に傾倒しており、ハーンは来日前に過ごしたアメリカ南部やカリブ海のフランス領西インド諸島のマルチニックでも土地の民話や民謡に惹かれていた。平川はチェンバレンを「オリエンタリストの典型的な代表者」、ハーンを「日本解釈者 Japan interpreter」と位置付けている。¹¹ チェンバレンは日本の音楽について「もしミュージックという美しい言葉を、東洋人が楽器をギーギー鳴らしたり、声をキーキー張り上げることで意味するほど低下させて用いなければならぬとするならば、日本には神話時代から音楽が存在したと考えてもよい」と述べ¹²、日本の音楽を「音楽」とは認めていない。チェンバレンが愛好していたリヒャルト・ワーグナーの音楽は厚い和声で圧倒的に語りかけてくるが、チェンバレンは日本の音楽には「和声法というものがない」上に長調と短調の区別もないので「長旋法の力強さと荘厳さも欠いているし、短旋法の物悲しい柔らかい響きもない。またこの二つを交錯させること

によって生ずる明暗のすばらしい効果もない」と批判的である。¹³ ディットリヒも日本の音階は第3音と第6音が欠けていることにより短調か長調か判断できず不快に感じると指摘していた (Dittrich, 390)。二人とも長調か短調かわからない日本の音階は不快であるという点で一致している。それに対してハーンは、西洋音楽受容によって日本の伝承音楽が消え去ろうとしていることに危機感を抱いていた。彼は民謡やわらべうたを収集し『日本雑記』(1901)の「日本のわらべうた」の中で次のように述べている。

わたくしははじめて日本にきたころには、まだまだ日本の児童たちは、おじいさんやおばあさんから教えられた昔の歌——一般に家庭の教えは祖父母にまかされているから——をうたっていたものである。ところがこんにちの小国民たちは、町なかや寺の境内で遊んでいるときに、学校の教室でおそわった新しい唱歌を——西洋の音階に準拠して書かれた楽譜にあわせた唱歌をうたっており、それよりはるかにおもしろい明治以前の歌は、いまではもうほとんどめったに聞かれないありさまである。(482)

チェンバレン(およびディットリヒ)とハーンの日本音楽理解の差は、西洋的な枠組みで理解するか、日本の伝統的な枠組みで理解するかというところにある。ハーンはイオニア海の島、レフカダ島に生まれ、13歳までアイルランドで過ごした。アイルランドには「庭の千草」や「ロンドンデリーの歌」のような日本民謡に似た伝承歌があるため、ハーンは日本の民謡にも自然と親しみを持ったものと考えられる。ディットリヒが参考にしたピゴットとノットの論文にも生まれ育った環境に関連すると考えられる意見の相違が見られた。ピゴットは日本の音階を短調の4度と7度、そして長調の2度と5度が省かれた7音音階であると述べ (Piggott, 342-343)、ノットは e c h (ミドシ) と a f e (ラファミ) の2つのトリコルドから成るとしている (Knott, 380-381)。ピゴットは西洋の音階である7音音階を基準に考えているが、ノットは出身地であるスコットランドに日本民謡とよく似た5音音階のものがあるため音が「欠けている」とは考えていない。

平川は、ハーンは「虚心坦懐に異文化に接し」、「共感的理解につとめ」、「日本の音楽や宗教を論ずる際にも、その特色をありしがままに掴もうとした」が、チェンバレンは「頭から日本の伝統音楽や神道の価値を否定」する態度をとっておりオリエンタリストの典型であると述べている。¹⁴ しかし、チェンバレンは『日本事物誌 1』の序論で「日本人はそのままの姿であってほしいと願う人びと」も実際には「あらゆるものを変えるように」強く勧めており、例えば日

本の音楽を肯定的に捉える者も、それらをそのままの形で残すことを主張しながら一方では和声を加えることを提案するのだと指摘している。¹⁵ この二面性はピゴットも持ち合わせていた。彼は日本の音楽の素晴らしさを認め、日本の旋律は五線譜に書きあらわせるものではないことを知りながら、著書に自身の簡単な和声付けによる「さくらさくら」や「ひとつとや」を掲載している。¹⁶ 和声を付けるという行為は日本音楽独自の音程関係を無視し、全音と半音のみに単純化する行為でもある。ディットリヒも日本の旋律に和声を付けたが、彼は日本の音楽をそのままの形で残そうとは考えておらず、日本の旋律を傷つけないように和声を付け、日本の音楽近代化に貢献することのみ専念していた。一方ノットは、最も美しいスコットランド民謡のいくつかは主和音で終わらないためにめったに聞かれなくなったと述べており (Knott, 375)、近代になっていわゆる西洋音階による歌が主流となり、西洋にあっても以前は西洋音階に依らない民謡があったにもかかわらず、今はあまり歌われなくなったことを嘆いている。ハーンとノットは日本の旋律に和声を付けようとは考えなかった。

3. ディットリヒの日本旋律への和声付け

ディットリヒは日本旋律の和声付けのために日本の歌を集めて分析を行い、日本の歌を d-d (レーレ)、e-e (ミーミ)、h-h (シーシ) の3つの音階に分類した (Dittrich, 391)。旋律に和声を付けるにはまず調を決定する必要があるが、そのためには旋律の主音がどれであるか判断しなければならない。ディットリヒは、主音とは音階の始まりの音であるが、日本音楽のような単旋律音楽では主音があいまいでそれを決定することは難しい、しかし「主音の本能的な気分」はなんとなく漂っていると述べ (384)、その「主音の本能的な気分」により日本の歌を d-d、e-e、h-h の3つの音階に分類している。

『小学唱歌集』全三編 91 曲中、日本的な旋律で作られた唱歌は 8 曲ある。このうちディットリヒは第 39 番「鏡なす」、第 44 番「皇御国」、第 47 番「天津日嗣」、第 65 番「橘」の 4 曲に和声を付けた。和声付けのためにはまず旋律の主音がどの音であるかを判断し、それに基づいて調を決定しなければならない。日本の音階は第 3 音と第 6 音が欠けることが多く長調か短調か判断できないので不快だとディットリヒが述べていた通り、これら 4 曲の旋律にはそれを判断するための最も重要な音である第 3 音が欠けている。¹⁷ 西洋音階で作られた旋律は、主音つまり音階の始まりの音で終止することが多いため、旋律の終止音によって主音や音階を判断することができるが、この 4 曲の場合はそれでは判

断が不可能であった。そのためディットリヒは旋律の節目（休符などにより音楽が区切られる箇所や終止部）で使用される音に「主音の本能的な気分」を求め、それらの音に属和音や主和音を付けることで何調であるかを明確にしようとしている。しかし終止部でそれまでの旋律の節目とは明らかに異なった「主音の本能的な気分」が感じられる曲があった。つまり終止部までの旋律の節目では継続してある一つの主音らしき雰囲気が漂っていたため、統一的な一つの調を示すことができた。しかし終止部で異なった主音の雰囲気が漂っている場合、終止音をそれまでの調の主和音におさめることはできない。それまで示してきた「主音」は終止部で別のものにすり替わり、曲の最後で主音及び調がいまいになってしまう。19世紀までの西洋の調性音楽は主和音で終わり、主音をはっきり明確に示すことが一つの原則であったので、ディットリヒも音楽教科書である『小学唱歌集』の旋律を原則的ではない和声付けで終止させることはできなかったと考えられる。その結果、第44番「皇御国」と第47番「天津日嗣」の終止旋律は、単旋律のまま和声を付けずに終わっている（楽譜1）。これはたとえば日本の国歌「君が代」の終止部と同じである（譜例2）。¹⁸「天津日嗣」も「君が代」も和声付けにハ長調を用いているが、旋律の終止音d（レ）はハ長調の主和音（ドミソ）の中に含まれない。そのため主和音で終止させることができないので終止旋律は単旋律のまま和声は付けられていない。

楽譜1 ディットリヒ『小学唱歌集用オルガン・ピアノ楽譜』第47番「天津日嗣」17～20小節

The image shows a musical score for the song "Tenjin Nichi" (天津日嗣). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: ツキヒトモニカガヤカン / かみのみよりのさだまれり。 The piano accompaniment is in the right hand, with a circled section at the end of the piece. The score includes dynamic markings like *f* and *sfz*, and fingering numbers for the piano part.

楽譜 2 東京音楽学校『祝日大祭日唱歌重音譜』「君が代」6～11小節

「終止旋律に和声を付けない」という方法は、主和音で終わることができない旋律をそのまま放置したかのように見える。しかしそれは西洋の調性音楽の基盤を守りながら、そこはかとなく漂う主音らしき雰囲気を持った、長調でもなく短調でもない日本旋律の特質を尊重した結果だと思われる。

1894、1895年にドイツのブライトコップフ社から出版された『日本楽譜Ⅰ、Ⅱ』は、ディットリヒが西洋に向けて出版した日本旋律の編曲版である。『小学唱歌集』の日本旋律への和声付けを経て、『日本楽譜Ⅰ、Ⅱ』では新たな試みが見られる。終止和音に、主和音ではなく属和音が用いられているのである。『日本楽譜』は音楽教科書ではない。したがって西洋の機能和声の原則に従う必要はなく、より日本旋律の特質に従った和声を付けることができた。属和音での終止は音楽用語では半終止と呼ばれ、完全な終止ではない。解決が先延ばしにされ主音が明確に示されないまま音楽が終わったような中途半端な印象を受けるからである。しかしこれは「主音がはっきりしない」日本の旋律の特徴を表現する上では極めて有効なものであった。属和音は主和音への回帰を暗示する和音である。主和音におさまらない終止音に、属和音という媒介を通して主音を暗示させるわけである。主音への回帰をほのめかすことで、異質な終止音がそれまでの統一された一つの調の中に解決することを予感させ、少しあいまいではあるが主音が変わったわけではないと感じさせるのである。

『日本楽譜Ⅰ』の第3曲「さくら」では、繰り返される $d d e$ (レレミ) の旋律に異なった和声進行と伴奏形を用いている。注目すべきは旋律 $d d e$ の e 音に一回目は長三和音 ($a c i s e$ ラド \sharp ミ)、2回目は短三和音 ($a c e$ ラドミ) を付けていることである。ディットリヒが指摘しているように日本の旋律は長調とも短調とも言えないものである。この e 音に長短の三和音を付けたことは日本旋律の特徴をよく表したものとといえるだろう。しかし多くの日本人にとっては長調か短調かを決定する第3音 $c i s$ (ド \sharp) と c (ド) を省いて、 $a e$ (ラミ) の2音だけを付けるのが最も日本的だと感じられるのではないだろうか。ディットリヒが述べていたように第3音は日本音階には存在しないことが多いため、こ

れが加わると異質に感じられるのである。ディットリヒは日本の旋律が長調か短調かはっきりしないことに不快感を覚えていたが、ここでは長調と短調を行き来させている。もしかしたら日本の旋律は長短どちらの可能性もあるのだということを示したかったのかもしれない。しかしまだ長短どちらでもないという感覚には至っていないのである。

ディットリヒは研究論文の冒頭で日本旋律の編曲について「私が見つけたメロディー」を西洋の様式を用いて「西洋の音楽の友のために鑑賞に耐えうるように」しようとしたが、その際に「この和声の付加によって、本来の魅力、あるいはメロディーの性質を消し去ったり破壊したりしないようにした」と述べていた(376)。彼の『日本楽譜』は19世紀末に日本の音楽を西洋に紹介したものであるとして重要な価値を持っている。しかし日本旋律の本来の魅力や性質、例えば半音よりやや狭いあるいは広い音程を持つ節回しや、拍節的ではないリズムなどをまったく壊さずに和声付けがなされたわけではない。和声を付けることによって、日本の音楽は五線譜に書けるように修正されなければならなかった。

彼の音感覚の中では〈自文化〉すなわち7音音階による長調と短調が正当なものであり、5音音階や主音がはっきりせず長調と短調の区別がつかない旋律は〈異文化〉であった。彼の和声付けは日本の旋律を西洋の調性音楽の枠組みの中で捉えようとしたものかもしれない。しかし彼は日本旋律の特徴を垣間見せることを忘れてはいなかった。彼を『日本楽譜』の出版に駆り立てたものは何だったのだろうか。日本で見つけた西洋にはない音感覚を持つ旋律を西洋の和声で包んで西洋に持ち帰りたいただけだろうか。ディットリヒは西洋音楽的な視点を持ちながらも日本音楽研究によって日本の音楽を理解しようと精一杯努力したのではないだろうか。理解しようとする姿勢なくしては編曲という時間と労力の必要な仕事は到底成し遂げられうるものではなかったと思われるからである。

おわりに

スイスの画家パウル・クレー (Paul Klee 1879-1940) は1902年にフィレンツェで川上音二郎一座の歌舞伎公演を見て、川上貞奴の演技には非常に感激したが「伴奏の音楽は、野蛮というにつきる」と述べている。リズムが拍節的ではなく、機能と和声の響きもない音楽は彼の理解を超えるものだった。¹⁹ チェンバレンも日本の音楽は「ヨーロッパ人の胸の中を和らげるどころか我慢しきれないほど憤激させるのである」と述べている。²⁰ ディットリヒ自身も、ヨーロッ

パの聴衆はある種の日本の音楽を聴くとき噴き出さざるをえなかったと述べており (Dittrich, 389)、日本音楽をハーンやノットのように肯定的に聴く西洋人は少なかった。

ディットリヒの日本音楽理解は西洋音楽を基盤としたものであった。しかし、演奏家・教育者として日本音楽に接し日本の歌を集めてその音階を研究した彼は、音楽家として日本音楽の性質をよく心得ていた。『日本楽譜』では日本音楽の特徴を考慮に入れて新たな試みを示しながら、西洋的な和声の中に日本の旋律を嵌め込もうとした。そうでなければ日本の旋律が当時の西洋に受け入れられることはなかったであろう。19世紀末に日本の旋律を「ヨーロッパの音楽の友のために鑑賞に耐えうる」ように編曲できたのはディットリヒを置いて他にはいなかった。『日本楽譜 I』の「地搦歌」と『日本楽譜 II』の「はうた」はプッチーニ (Giacomo Puccini 1858-1924) のオペラ『蝶々夫人』(1904) に引用されている。西洋音楽を日本に伝えるために来日したディットリヒは、日本の旋律に和声をつけて西洋に伝えた。ディットリヒの功績はただ日本での演奏・教育活動のみにあるのではない。日本音楽を研究し、日本の旋律を西洋人にも理解できるように自分のフィルターを通して翻訳し西洋に伝えたことも見逃してはならない。ディットリヒは日本音楽という異文化を自文化である西洋音楽の枠組みで理解しようとしたが、理解しようとする姿勢、わかりやすく西洋に伝えようとする姿勢は音楽家として真摯なものであった。日本音楽は西洋音楽の枠組みに収まるものではないが、ディットリヒが伝えた日本音楽が半ば西洋化されたものであったからこそ、それは20世紀初頭の西洋に受容され、西洋の音楽作品に影響を与えたのだと思われる。ディットリヒは日本に西洋音楽をもたらし、西洋に日本音楽をもたらした。ディットリヒの日本音楽研究の成果は、彼の日本音楽受容の深まりのなかで進められた『日本楽譜』の和声付けに明確に現れている。

注

- 1 音楽取調掛 (東京音楽学校) のお雇い外国人教師は、初代ルーサー・ホイティング・メーソン (Luther Whiting Mason 1818-1896)、2代目フランツ・エッケルト (Franz Eckert 1852-1916)、3代目ギヨーム・ソーブレ (Guillaume Sauvlet 1843-?) であった。
- 2 東京芸術大学音楽取調掛研究班『音楽教育成立への軌跡』、音楽之友社、1976年。中村理平『洋楽導入者の軌跡』、刀水書房、1993年。中村洪介・林淑

- 姫『近代日本洋楽史序説』、東京書籍、2003年。奥中康人『国家と音楽 伊澤修二がめざした日本近代』春秋社、2008年。
- 3 東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇第一巻』、五百十一～五百二十二頁、音楽之友社、1986年。遠藤宏『明治音楽史考』、二百八十一～二百九十三頁、有朋堂、1948年。山本宏「音楽教師ルドルフ・ディットリヒ Rudolf Dittrich(1861-1919)の日本への招聘事情について」『昭和大学教養部紀要』第24巻、一～九頁、1993年。
 - 4 大角欣矢「東京音楽学校時代の演奏曲目と楽譜所蔵状況との関連について」『NEWSLETTER No.30』国際音楽資料情報協会日本支部、2007年6月25日、十二～十九頁。
 - 5 Rudolf Dittrich. *Beiträge zur Kenntniss der Japanische Musik*. In *Mitteilungen der OAG*, Band VI Heft 58 (1895-1897), pp.376-391.
 - 6 Rudolf Dittrich. *Sechs Japanische Volkslieder*. Breitkopf&Haertel, 1894. Rudolf Dittrich. *Zehn Japanische Volkslieder*. Breitkopf&Haertel, 1895.
 - 7 日本アジア協会は1872年に横浜において日本在住の主にイギリス人とアメリカ人の外交官、実業家、宣教師らにより創設されたもので、講義からなる月例会と「日本アジア協会会報」の年一回の発行を活動の二本柱としていた。
 - 8 『音楽雑誌』第三十一号、明治26年4月25日、三頁、音楽雑誌社。
 - 9 伊澤修二編著『音楽取調成績申報書』、音楽取調掛、1884年。上原六四郎の論考は1895年に『俗楽旋律考』として金港堂より出版された。
- Benjamin Karl Leopold Müller. *Einige Notizen über die japanischen Musik*. In *Mitteilungen der OAG*, Band I Heft 6 (1873-1876), pp.13-19.
- Benjamin Karl Leopold Müller. *Einige Notizen über die japanischen Musik (Fortsetzung)*. In *Mitteilungen der OAG*, Band I Heft 8 (1873-1876), pp.41-48.
- Benjamin Karl Leopold Müller. *Einige Notizen über die japanischen Musik (Schluss)*. In *Mitteilungen der OAG*, Band I Heft 9 (1873-1876), pp.19-35.
- Gottfried Wagener. *Bemerkungen über die Theorie der chinesischen Musik und ihren Zusammenhang mit der Philosophie*. In *Mitteilungen der OAG*, Band II Heft 12 (1876-1880), pp.42-61.
- Francis Taylor Piggott. *The Music of Japanese*. In *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.XIX, The Hakubunsha, 1891, pp.271-367.
- Freiherr von Zedtwitz. *Japanische Musikstück*. In *Mitteilungen der OAG*, Band IV Heft 33 (1884-1888), pp.129-145.

Cargill Gilston Knott. *Remarks of Japanese Music Scales*. In *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.XIX, The Hakubunsha, 1891, pp.371-391.

ミュラーはプロイセンの軍医で、大学東校で医学を教えたお雇い外国人である。彼の論文では日本の楽器が図版とともに詳しく紹介されている。ミュラーの論文については、寺内直子「レオポルト・ミュレルの「日本音楽に関するノート」」『国際文化学研究：神戸大学大学院国際文化学研究科紀要』40巻、二十五～七十二頁、2013年を参照されたい。ピゴットはイギリスの法学者で伊藤博文の憲法起草における助言者となった人物でもあるが、彼の研究は服部龍太郎訳『日本の音楽と楽器』として音楽之友社から出版されている（1968年）。ツェドヴィッツはドイツの外交官、ノットはスコットランドの物理学者・数学者・地震学者でお雇い外国人として東京帝国大学で物理学と工学を教えていた。

- 10 平川祐弘「日本理解とは何であったのかーチェンバレンとハーンの破れた友情ー」『新潮』第961号、十二頁、新潮社、1985年。
- 11 平川祐弘『ラフカディオ・ハーン ー植民地化・キリスト教化・文明開化ー』、百二頁、ミネルヴァ書房、2004年。
- 12 チェンバレン、高梨健吉訳『日本事物誌2』、九十九頁、平凡社、1988年。
- 13 チェンバレン前掲書、百三頁。
- 14 平川前掲書、二百八頁。
- 15 チェンバレン、高梨健吉訳『日本事物誌1』、十三頁、平凡社、1988年。
- 16 ピゴット、服部龍太郎訳『日本の音楽と楽器』、百七十三～百七十七頁、音楽之友社、1968年。
- 17 第39番「鏡なす」は $d e g a h d$ (レミソラシレ)、第44番「皇御国」は $e f i s a h c i s d e$ (ミファ#ラシド#レミ)、第47番「天津日嗣」は $d e g a h c d$ (レミソラシドレ)、第65番「橘」は $d e g a h c d$ (レミソラシドレ) の律旋で作られている。
- 18 「君が代」は東京音楽学校の2人目のお雇い外国人教師フランツ・エッケルト (Franz Eckert 1852-1916) の和声付けと言われているが、ディットリヒが和声付けした『祝日大祭日唱歌重音譜』(1900年)にも載せられている。
- 19 泉健「ベルリンの川上貞奴 (1901年)」『和歌山大学教育学部紀要 人文科学』63号、七十九頁、2013年。
- 20 チェンバレン前掲書、百三頁。

引用文献

- Rudolf Dittrich. *Beiträge zur Kenntniss der Japanische Musik*. In *Mitteilungen der OAG*, Band VI Heft 58 (1893-1897).
- Francis Taylor Piggott. *The Music of Japanese*. In *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Vol.XIX, The Hakubunsha, 1891.
- Cargill Gilston Knott. *Remarks of Japanese Music Scales*. In *Transactions of The Asiatic Society of Japan*, Vol.XIX, The Hakubunsha, 1891.
- フランシス・テイラー・ピゴット、服部龍太郎訳『日本の音楽と楽器』、音楽之友社、1968年。
- バジル・ホール・チェンバレン、高梨健吉訳『日本事物誌 1、2』、平凡社、1988年。
- 小泉八雲、平井呈一訳『日本雑記』、恒文社、1986年。
- 平川祐弘「日本理解とは何であったのか —チェンバレンとハーンの破れた友情—」『新潮』第961号、六頁～八十七頁、新潮社、1985年。
- 平川祐弘『ラフカディオ・ハーン —植民地化・キリスト教化・文明開化—』、ミネルヴァ書房、2004年。
- 東京音楽学校編『オルガン・ピアノ楽譜：小学校唱歌集用』、共益商社書店、1918年。
- 東京音楽学校編『祝日大祭日唱歌重音譜』、共益商社書店、1927年。

